

舞踊家 G.V.ローシーとローシー・オペラ・コミック ：赤坂ローヤル館での試行錯誤¹⁾

Ballet Master G.V. Rosi : A Study on his intention and activities on Rosi's Opera Comique
at the Royal Theatre in Akasaka

児童学科 山田 小夜歌
Dept. of Child Studies Sayaka YAMADA

抄 録 本稿は、帝国劇場歌劇部の元舞踊教師ジョヴァンニ・ヴィットリオ・ローシー Giovanni Vittorio Rosi (1867.10.21 - 1940.4.7?) が座長を務め、ローヤル館（赤坂）を拠点に活動したローシー・オペラ・コミックの全体像を明らかにするとともに、ローシーが何を意図し、いかなるかたちで上演活動を展開させていったのかについて考察するものである。番組や新聞・雑誌記事、関係者の言説等、主に一次資料を用いた分析の結果、ローヤル館に関与した日本人、とくに幹部として主要な役割を務めた音楽専門家である原信子、清水金太郎、竹内平吉ら 3 人と、元来舞踊を専門とするローシーの間には、上演形態や作品の選定などをめぐって双方の意思や意向に隔たりがあったことが示唆された。ローシーにとってローヤル館は、オペラ興行という新たな実践への挑戦の場であると同時に、自身が元来舞踊家であることを再認識させられ、それゆえの限界にも直面した、まさに試行錯誤の場であったといえる。

キーワード：ジョヴァンニ・ヴィットリオ・ローシー、ローヤル館、オペラ、バレエ、帝国劇場

Abstract This study investigates the activities of ballet master Giovanni Vittorio Rosi (1867.10.21-1940.4.7?), who worked as a dance teacher in the opera department at the Imperial Theatre in Tokyo (Teigeki). This paper aims to illustrate his attempt to manage and present operatic works based on the activities of his opera company at the Royal Theatre in Akasaka from 1916 to 1918, after his tenure at Teigeki. Through the investigation, it was suggested that there was a gap between the intentions of Rosi and the core members of the theatre regarding the presentation style of the programmes and the selection of the works. Further inquiry into the conflict revealed the differences in the artistic background of the members: Rosi specialised in dance, while the core members such as Nobuko Hara, Kintaro Shimizu, and Heikichi Takeuchi, were music professionals. It was presumed that the difference in their artistic backgrounds caused the gap. Rosi took advantage of his broad artistic background and attempted to be a director and impresario for the Royal Theatre, which was said to be the first opera house in Japan. On the other hand, the activities in the Royal Theatre reminded him of his background as a dancer and choreographer. This situation forced him to face his own limitations on working as a directional position in operatic theatre.

Keywords: Giovanni Vittorio Rosi, Royal Theatre, Opera, Ballet, the Imperial Theatre in Tokyo

はじめに

1916 (大正 5) 年 10 月 1 日、ローシー・オペラ・コミック Rosi's Opera Comique の初シーズンが東京

赤坂のローヤル館 Royal Theatre で幕を開けた。これに先立って、当時歌劇や喜歌劇の翻訳を多数手がけていた小林愛雄は次のように述べている。「今秋から赤坂に『喜歌劇場』の建てられるのは注目すべき現

象である。そこにはローシー氏が全力を注いで、日本にはじめてのオペラハウスとして何ものかを藝術界に残さうとするといふ。其處には毎月歐洲のオペラが上演されようから、音楽界に生きる人にとって多大の参考とならうと思ふ」²⁾。この記述からは日本初のオペラハウス＝ローヤル館に対し、将来の日本音楽界への貢献を期待していることが読み取れる。

ローヤル館開場から時代を少し遡って1911(明治44)年3月、東京丸の内に帝国劇場が開場し歌劇部が創設された³⁾。翌年、その歌劇部の教師として招聘されたのが、後にローヤル館の座長となる「ローシー氏」ことジョヴァンニ・ヴィットリオ・ローシー Giovanni Vittorio Rosi (1867.10.21 - 1940.4.7?／以下、ローシー)である。ローシーは着任後まもなく歌劇部員たちにバレエを教え、舞踊、歌劇・喜歌劇、現代劇など多様なジャンルの作品上演に携わった。しかし、歌劇部の興行成績は思うように伸びず、その上演活動は徐々に縮小されていき、1916(大正5)年5月の興行をもって歌劇部は廃部となる。帝劇との契約満了となったローシーは、歌劇部主力の歌手だった原信子、清水金太郎、指揮者の竹内平吉らとローシー・オペラ・コミック(以下、ローシー・オペラ)⁴⁾を立ち上げ、ローヤル館を拠点に上演活動を継続していくのである。

ローシー・オペラは、帝劇歌劇部と同様、興行的な成功へと結びつかず約1年半で終焉を迎えたため、同座でのローシーの活動は「失敗だった」との厳しい指摘がなされている。一方で、その短い活動期間中に帝劇歌劇部時代の喜歌劇中心のレパートリーを引き継ぎつつも、日本人によるイタリア・オペラの実語上演を成し遂げたこと、また作品や出演者の多くが浅草オペラを経由して後の日本歌劇の発展を担ったことが認められ⁵⁾、ローシーは日本オペラの功労者として一定の評価が成されている。

他方、こうしたローヤル館時代のローシーの活動と評価は、彼の生涯に渡る舞台活動の軌跡の中ではやや異質にもみえる。というのも、ローシーは祖国イタリアで伝統的なバレエ教育を受けた、元来舞踊家であるからだ。バレエの訓練を終えたローシーはミラノスカラ座バレエをはじめ各地で舞台経験を積み、英国ロンドンへと拠点を移した後は、主にヴァラエティ劇場においてダンサー・振付家として活動した。また離日後はアメリカへ渡り、ロサンゼルスやニューヨークなど各地で晩年までバレエを教えた。

こうした彼の来日前および離日後、あるいは帝劇教師時代に行った舞踊を主とした上演活動に照らすと⁶⁾、ローヤル館でオペラ上演に尽力したローシーの活動はあまりにも性格を異にしているようにも思われる。むしろ、英国ロンドンのヴァラエティ劇場や帝劇のように種々雑多な演目を扱う劇場で上演活動に従事したローシーは、舞踊に限らず多彩な能力を持ち合わせていたことは確かだし、その多様性はローシーの舞台生活の大きな特徴でもある⁷⁾。さらに、ローシーは帝劇で11もの歌劇・喜歌劇作品を手がけるなど実績も積んでおり、彼が同時期浅草周辺で盛り上がりつつあった日本の歌劇熱に乗じて一念発起、オペラハウスの興行師としての成功を思い描いた可能性も否定はできない。しかし一方で、ローシーは1918(大正7)年にアメリカに渡った際、すでに自身が振付・演出したバレエの企画書10作品分を持ち合わせていた⁸⁾。こうした事実や芸歴を鑑みると、舞踊家たるローシーはローヤル館においても少なからず自らのバレエ作品の上演を望む意思があったのではないかと推測できるのである。

本稿は、元来舞踊畑のローシーが日本初のオペラハウスの座長として何を意図し、いかなるかたちで上演活動を展開させていったのかを、可能な限り現存する資料から読み解こうとするものである⁹⁾。もちろん、ローシー・オペラやローヤル館についてはすでに様々な視点からの先行研究が多数存在する。しかし、個々の作品分析やその受容、あるいは特定の座員について詳細な論考がある一方で、上演活動の全体像や座長であるローシーの活動のあり方を具体的に論じたものは少ない¹⁰⁾。とくに本考察において必要なのは、ローシー本人の意図とローシー・オペラの実際の活動の関係である。ローシー・オペラはその座名に自らの名を冠したローシーが主導していたことは間違いないが、他方で帝劇歌劇部時代から行動を共にする原、清水、竹内も幹部として主要な役割を担った。清水や竹内は帝劇創設以前の創作オペラが主流だった初期のオペラ上演から歌劇部での西洋オペラの上演まで、いわば日本オペラの動向を見届けてきた人物である。同時に、東京音楽学校出身で「西洋音楽」を専攻した音楽家でもあった彼らは、冒頭で引用した小林と同じように、日本初のオペラハウス＝ローヤル館に日本歌劇界発展への貢献を期待し、また自らも主導者の一員として、とくに西洋オペラの本格的な上演を志向していたことが

容易に想像できる。その意味で、舞踊畑出身で主にヴァラエティ劇場での舞台経験をもつローシーと、オペラを志す原や清水、竹内という幹部らには、ローヤル館のあり方をめぐり、少なからず双方相容れない構想を抱いていた可能性が推測される。本稿ではこの仮説を前提に、実際のローシー・オペラの上演活動の全体像を捉えながら、具体的にローシーがどのように上演に関わったのか、幹部らとの関係性を交えて検討する。

1. 開場への道程

1916（大正5）年1月3日付『東京朝日新聞』は、ローシーが赤坂で歌劇場の創設を計画中であることを報じた¹¹⁾。ローヤル館開場とローシー・オペラ結成は帝劇歌劇部の廃部を受けて計画されたかにみえるが、実際にはその数ヶ月も前から準備が進められていた¹²⁾。ローシーは帝劇にいる間に貯えた3万6千円¹³⁾と渋沢栄一ら知名人からの賛助金をもって、当初は演伎座の買収を計り手続きを進めていた。しかしその計画は頓挫し、最終的には同じ赤坂の弁慶橋畔にあった活動写真館（映画館）「萬歳館」を買収、改装しローヤル館として開場させた¹⁴⁾。戦前の日本の劇場（小屋）は、規模や設備等の厳しい制約があって自由な新設は許されなかった。ローヤル館に関しても「赤坂警察署では劇場の新設を許可しないので、止むなく仮設観物即ち寄席として開場しなければならなかった¹⁵⁾。それどころか、当初ローヤル館は一般客向けの興行の許可が得られず、寄付金納入者などによる「會員組織」¹⁶⁾という、ごく限られた人びとに向けた上演のみが認められた¹⁷⁾。本興行開始直前になって一般観客向けの興行も許可されたが¹⁸⁾、こうした劇場（小屋）に係る警察規制はその後のローヤル館運営にも影響を及ぼすことになるのである¹⁹⁾。

こうして開場以前から問題に追われながらも、1916（大正5）年10月の本興行開始に先駆けて、9月25日に各国大使や後援者など要人や報道関係者を招いた試演会が行われた。後に浅草オペラで活躍する内山惣十郎の記述によれば「開場当日は各国大公使が夫人同伴で来場。館の前には色とりどりの馬車が並び、ローシーも燕尾服で大公使に挨拶をし、客席はこれら大公使でまるで外国のオペラ劇場を思わせるような華麗さであった」²⁰⁾という。

ところで、ローシー・オペラ旗揚げに至った経緯

について後に竹内平吉が語ったところによると、竹内、そして清水、原という後に座の幹部となる3名が相談し、「私たちのやっている「喜歌劇」もようやく軌道に乗りかけているから、それをこのままにしていまいたくない」との意向をローシーに伝えたところ、彼が「新しく出発してもよい」と賛同したのだという²¹⁾。つまり、ローシー・オペラ創設は、そもそも幹部3名の喜歌劇上演継続を願う意思のもと計画されたものだったのだ。ローシー・オペラ旗揚げとローヤル館開場は、ローシー自ら多額の私財を投じ、さらに彼が座長を務めたこともあり、ローシーのワンマン経営のように伝えられることが多い。しかしその発起は、ローシー単独で計画し決定されたわけではなかったということをここで指摘しておきたい。

2. 上演活動

本節では、ローシー・オペラの上演活動について具体的にみてゆく。【表1】は一座の活動の軌跡と上演作品を時系列にまとめたものである。なお、興行期間と上演場所は増井（1984, 2003）と新聞記事および広告欄を照合したものを記載した。また作品名の表記は、手元にあるものについては番組に依拠し、それ以外は新聞の広告欄および文献に倣った²²⁾。

2-1. 上演形態

ローヤル館の規模は、その収容人数が300とも500とも言われはつきりしないが、オーケストラピットを備え、1階客席の背後にはオープンバーも設けられた。また東京の劇場中で最新の照明システムを備えていたといい、斎藤佳三が手がけた装置や衣裳とともに、その舞台美術は好評を得た²³⁾。

興行期間は1か月平均して25日間で、10月から翌7月までを1シーズンとし、演目は基本的に月替わりだった。また、1日1回公演で1演目のみの上演、つまり、作品をカットした抜粋ではなく全曲上演を基本とした。これは、旧来の寄席や小劇場にあった見取りの上演形式を踏襲した帝劇との大きな差異だといえる。ただし、先に述べたように劇場新設に係る様々な制約等によりローヤル館は劇場ではなく寄席として開場したため、歌劇や喜歌劇作品単独での上演は認められず、作品の前に15分程度の映画、奇術などを舞台にあげるようになった²⁴⁾。この上演方法は2年目のシーズンでローシーが舞踊作品

をプログラムに組み込むようになるまで続けられた。

このローヤル館が採用した作品のカットを極力避けた1公演1演目のみという上演法は、ローシーが帝劇の見取狂言スタイルの上演法に反発して導入したとされることが一般的だ²⁵⁾。ところが、翻訳家の小林はローシーが「原作をカットしたり、改作を敢てしたりし」ていたと述べている²⁶⁾。小林はローシーにそうした作品の過剰な省略を辞めるよう度々申し入れ、よくローシーと争ったというのだ²⁷⁾。さらに、後に浅草オペラの作家として名を馳せた佐々紅華が語ったとされる記述にも、同様の言説が見られる²⁸⁾。

つまり、ローシー自身はオペラやオペレッタを抜粋や縮小版、あるいは改訂版で上演することにさほど抵抗がなかったということだろう。それどころか、あえてカットや改訂を施していたというのだ。実際、ローシーが来日前に活動したイタリアのミラノスカラ座は、抜粋こそないものの、18世紀からオペラとバレエの併演が普通であった²⁹⁾。また、英国ヴァラエティ劇場のプログラムには帝劇と同様に複数のジャンルの演目が混在していた。さらに、いずれの作品も抜粋上演が通例だったし、原作の改訂版上演はヴァラエティ劇場の、とくにバレエ作品でよく用いられる手法だった。帝劇の見取りスタイルの上演は、むしろローシーにとって馴染み深い方法だったのである。これらを踏まえると、ローヤル館の1公演1演目のみ、省略などを施さずに全曲を上演するという方法の導入がローシーの強い意向だったとは考えにくい。それ以上に、東京音楽学校出身の幹部3名、あるいは小林のような翻訳家や評論家など、当時「本格的な西洋歌劇」の移入を志向する世間の流れが大いに反映されていたものと推察される。

2-2. 観劇料

ローヤル館開館当初の観劇料は、ボックス席(4人)16円、1等(1階席)3円、2等(ドレスサークル1列目)1.5円、2等(ドレスサークル2・3列目)1円、3等(ガレリア)50銭、4等(プロムナード、立見)25銭だった³⁰⁾。この観劇料は帝劇や浅草オペラに比較すると高額で、観客の不入りに直結したことが度々指摘されている。確かにボックスや1等席は高額だが、一方で3等、4等席については、帝劇の75銭、35銭よりも安価である³¹⁾。大西は、帝劇歌劇部の興行には学生が連れ立って観劇に訪れ、中には毎

晩来ていた者がいたことに触れ、このローヤル館の下等席の観劇料は、若いオペラファンにとっては比較的通いやすい金額設定だったと指摘している³²⁾。実際、ローヤル館のガレリアや立見席には学生の観客が多かったといい、後に音楽評論家となる河上徹太郎も自身の中学時代に学校をさぼって足繁くローヤル館に通っていたことを述懐している³³⁾。もちろん、ローヤル館の3等や4等の座席数は限られており、一部のファンを集めてもそれが興行収入を増やすことにはなかなか直結しなかっただろう。しかし一方で、ローシー・オペラを観て魅了され影響を受けた人物もいる。例えば堀田金星や田谷力三は同座への加入を決めたし、藤原義江がオペラの道を志す契機になったことはよく知られている。同時期すでに話題を呼んでいた浅草オペラの安価な観劇料と、より大衆的な雰囲気魅了される若者が多数いた一方で、帝劇歌劇部の流れを汲んだローシー・オペラを好むオペラファンが一定数いたこともまた事実なのである。

2-3. 地方巡業

ローシー・オペラはローヤル館での月例興行のほかに度々地方巡業を行った。それは本興行に比して興行成績がよく、一座の収入源になっていたという³⁴⁾。また、1917(大正6)年5月5日には両国国技館で開かれた日本石油株式会社創立30年記念祝典の場で、余興として喜歌劇《燃える水》を上演している。この祝典のために江見水蔭(脚本)と竹内平吉(音楽)が書き下ろした同作は、「流石にロ氏(ローシー氏)の指導だけに唱歌は何れも洗練を極め、時に聴者を恍惚たらしむるものありき」³⁵⁾と、好意的に受け止められた。

また、ローヤル館は外国人の観客が多く、英字新聞にも宣伝広告や公演評が度々掲載されたほか、一座は鎌倉海浜ホテルや横浜外国人居留地にあるゲート座にも出演した。升本はこれを「ゲート座ではきわめて少ない、日本人による珍しい舞台であった」³⁶⁾と指摘している。ローシーは帝劇教師時代に外国人居留地を中心に活動していた東京アマチュア・ドラマティック協会の興行にも関わった経験があり、この希少なゲート座へのローシー・オペラ出演は、帝劇在任中のローシーの在留外国人との舞台交流に起因しているものと思われる。

ローシー・オペラは居留地向けの新聞紙上で次の

ように評された。「(出演者の) オペラ上演にあたっての作法はかなり賞賛されるもので、それぞれの演者の稽古に相当力を注いだことを紛れもなく示している。(中略) ローシー氏はこの驚くべき成功を祝福されるべきであり、彼のカンパニーがあまり大きな支援を受けられていないのは残念だ」³⁷⁾。「パフォーマンスの最も魅力的な部分は、完璧な順序で多くの複雑な進化を遂げ、素晴らしいダンスをするコーラスの「チームワーク」だった。混雑した聴衆には外国人が多かったが、おそらく例えこれが体育館で行われるショーだったとしても、彼らはローシー氏にお金を払うだろう」³⁸⁾。

当時居留地においては演劇や音楽、ダンスが盛んに上演されたが、劇団はアマチュアとプロが混在していた。ただしアマチュアとはいえ、増井が「各メンバーの技量はかなりのものだったし、(中略) 来日プロの公演に比べ決して馬鹿に出来なかったのである」と指摘している³⁹⁾。つまり居留地の観客たちは当然目が肥えていたものと推測され、ここでローシー・オペラが上に挙げたように好意的に受け入れられたことは、同座の力量を示す客観的証左として注目すべきだろう。

2-4. 座員

次に、ローヤル館に関わった主な人物についてみたい(【表2】)。幹部は座の立ち上げに関わった3名、その他のメンバーとしては、元帝劇歌劇部の関係者である清水静子、高田雅夫、井上起久子、原せい子ら、そして新たに採用された千賀海壽一、堀田金星らのほか、後年には田谷力三も参加している。出演者以外では、帝劇時代より翻訳を担った小林愛雄、また一時的ながら斎藤佳三が舞台美術を担当するなど、実に様々な人物がローヤル館に関わった。新規加入者の中には、清水静子が「譜面がろくに読めない人もあつた」⁴⁰⁾と振り返るように、全くの素人も多くいた。ローシー・オペラに参加した元帝劇歌劇部員は必ずしも多くなく、作品上演のための人員が不足していたことから「オペラ・コミック・アカデミー」の名で加入者を広く募集し、一から訓練を施したのである。ローシー・オペラの稽古は日曜を除いて毎日朝9時から正午までが基礎訓練、午後は夜の興行時間まで作品の稽古が行われた⁴¹⁾。ローシーは帝劇教師時代にその厳格な指導ぶりで世間を賑わせたが、ローシー・オペラの座員からも同じく

厳しい指導の様子が語られている⁴²⁾。

座員たちは興行成績の伸び悩みによる給料不払い等、様々な要因から次第にローシーへの反感を強め、なかなか一座に定着しなかった。ローヤル館の終末期には幹部の竹内、原、清水も途中で脱退することになるが、それは先に述べた興行成績の不振とともにローヤル館閉鎖の大きな要因になったものと考えられる。ローヤル館を出入りした人の数は活動期間約1年4ヶ月の間に100人ともいわれ⁴³⁾、ローシーの一連の活動の負の側面とされる。しかし見方を変えれば、当時西洋オペラを自ら演じたいと志す人材がそれだけの数存在していたことの証左ともいえる。彼らの多くが浅草オペラへと流れていったことを思うと、その人数から考えてもローシーの影響の大きさを窺うことができるだろう。

2-5. 上演作品

ではローヤル館ではどのような作品が上演されたのだろうか。現在までの調査で、ローシー・オペラは14の歌劇・喜歌劇に加えて、楽劇や喜劇のほか、舞踊をいくつか上演したことが判明している(【表1】参照)。そのうち5つの喜歌劇を含む6作品は、帝劇で上演したものの再演である⁴⁴⁾。

ローシー・オペラ初シーズンの幕開きには、帝劇時代に上演して成功を収めた《天国と地獄》が選ばれた。これは帝劇上演のときの縮小版ではなく全曲に近い形で上演だった。その後の興行をみると、喜歌劇の上演が続いている。ローシーはローヤル館立ち上げに際し、『ジャパン・タイムズ』紙のインタビューで「日本人はグランド・オペラよりもコミック・オペラを好んでいるようだが、もし観客がグランド・オペラに興味を抱くようであれば、喜んで要望に応える」と述べ、シーズン1年目の上演予定演目にはすべて喜歌劇の類を選んでいる⁴⁵⁾。中にはオフエンバック作曲《盗賊》*Les Brigands*、オードラン作曲《人形》*La poupée*のように予定されながら実際には上演されなかった演目もある。また《クリスピーノと代母》のように、中には明治以降盛んに来日した海外歌劇団にもあまり取り上げられなかった珍しい作品もあり、ローシー自身が来日前などに得た知識にもとづいて選定した演目だったと推測される。こうした新たな作品を日本へ紹介したことはオペラ受容史上評価される一方で、題名、楽曲ともに馴染みのない作品の上演は、ローヤル館の集客をさ

らに困難にしたとの側面もあるだろう。

そしてシーズン2年目になると、『カヴァレリア・ルスティカーナ』の日本人による初めての原語上演、また『セビリアの理髪師』、『椿姫』といった、それまでのオペラ・コミックやオペレッタではない作品、しかも音楽史上重要なイタリア・オペラやいわゆるグランド・オペラの作品を取り上げたことが注目される。先に挙げた『ジャパン・タイムズ』紙上のローシーの言葉を借りれば、世間からグランド・オペラ上演の期待があった、と判断したということだろう。大西は、帝劇にローシーが着任して以降日本オペラ界において目指されてきた西洋直輸入によるオペラの上演は、ここでいったん一つの到達点に達したとの見解を示している⁴⁶⁾。

他方で、初シーズンには見られなかった試みもなされている。前座としてあった映画や奇術がプログラムから外され、歌劇とともに舞踊作品がローヤル館で初めて上演されたのだ。いずれの舞踊作品も、出演者の数や併演された歌劇の一般的な上演時間から推測すると、4・5分、長くても10分程度で、筋書の無いディヴェルティスマン形式の小作品であったと考えられる。ローシーの妻ジュリアによるソロ作品『春の歌』は、アントン・ルビンシュタインの歌曲に同名の作品が存在することから、その楽曲を使用したものだろう。『都新聞』に「ギリシャ舞踊」と記載された女性6名による群舞作品『夜明け』は⁴⁷⁾、メンデルスゾーン作曲との記載があるものの、楽曲の特定はできていない。また、『ナポリタンダンス タランテラ』の番組には、ジュリアの共演者として帝劇時代からローシーに舞踊の技術を高く評価されていた高田雅夫の名前があるが⁴⁸⁾、一部新聞記事上には高田の名前はない⁴⁹⁾。そもそも、彼はこの直前に座を脱退しているため、実際に出演したかどうかは定かではない。

また、それまでのローシー・オペラの作品傾向と異なるものとして、1917(大正6)年にクリスマス特別興行で上演されたお伽歌劇『善の女神』がある。この作品は、おとぎ話「シンデレラ」の筋を劇化したもので、その音楽の多くは「メリーウイドウ」「コルネビルレの鐘」等からセレクトして用ひ⁵⁰⁾ていた、つまり既成曲が転用されていたという。同作に関しては、増井が「シンデレラの話を変え歌でまとめた作品だが、分かり易いので人気を集めた」⁵¹⁾と評しているが、概して、本格的なオペラやオペレッタと

は性格を異にする「素性のはっきりしない」⁵²⁾作品として扱われてきた。

他方、英文の番組をみると、同作は「グランド・パントマイム」と記載されている⁵³⁾。この「パントマイム」とは、英国の伝統的な作品ジャンルを示しているものと思われる。英国式のパントマイムは、「クリスマス・パントマイム」ともいわれてクリスマス時期に多く上演され、『シンデレラ』や『眠れる森の美女』など伝統的なおとぎ話を音楽、歌、ダンス、曲芸などで表現し、大がかりで華美な舞台装置を用いた一種のミュージカル劇のようなもので、子どもから大人まで広く親しまれた。つまり、この『善の女神』はまさにローシーのロンドン滞在中に同地で人気を集めていた英国式パントマイムを模したものであったと考えられる。実際、『ジャパン・タイムズ』紙は、ローヤル館において日本で初めてのクリスマス・パントマイム上演が行われると報じている⁵⁴⁾。現時点ではローシー自身がロンドン滞在中にパントマイムに出演した記録は見つかっていないが、彼が活動の拠点としていたヴァアエティ劇場のダンサーの多くが実際のパントマイム上演に関わっていたことから、少なくとも見聞きしたことはあっただろう。先に挙げた増井の指摘からも読み取れるように、これまでこの『善の女神』は正体不明で、ほかのオペレッタやグランド・オペラに比して芸術的価値に乏しい作品であるかのように言及されてきた⁵⁵⁾。しかし他方で、同作の上演はローシーの来日前のヴァアエティ劇場における多ジャンル融合的な舞台経験に裏付けられた、彼の多様な上演活動の一端として捉えられるのである。ローシー・オペラの第二シーズンは、グランド・オペラといういわゆる「本格的な」歌劇の上演に挑む一方で、それまでローヤル館では上演されなかった舞踊作品や英国式パントマイムなど、ローシー自らの芸歴を生かした作品の上演が行われ、ローシーにとっては挑戦と原点回帰とが混在したプログラムになっていたことがわかる。

3. ローシーの関わりから見えてくるもの

では、こうした上演活動にローシー自身はどのように関わっていたのだろうか。

ローヤル館の開場当初、幹部の一員だった竹内が記者に語ったとする記事において、ローシーは「この劇団の支配人であり、専務取締役であり、會計係であり、用度係であり、舞臺監督であって、あらゆる

る方面の責任者なのです」との記述がある⁵⁶⁾。また、ローシーが帝劇時代と同様に、演技の振付および指導、すなわち演出を担っていたことは、番組に「ローシー指導」と書かれていることから、座員たちの証言からも明確である⁵⁷⁾。それどころか、ローシーは衣裳も髪も自らデザインし、裁断までして衣裳屋に縫わせたほか、髪屋などは雇わずに若い女優に手伝わせ、自ら制作していたという⁵⁸⁾。つまり、ローシーは文字通り、上演を総括する総監督であり、興行主として作品の上演全般に深く関わったことが改めて確認できる。

指導に関しては、ローシーが「音楽をもっと勉強せよ」、「一もミュージック、二もミュージック」、「歌さえ出来れば」⁵⁹⁾と口癖のように繰り返していたというエピソードを座員が明かしている。ローシーの音楽に言及した指導ぶりは、彼が帝劇教師時代を通して身体の動きを徹底的に習得させようとした指導とは性格を異にしているようにもみえる。他方で、それはローヤル館でのローシーの役割が、一教師からより多面的に作品の上演に関わる歌劇・喜歌劇常設小屋の興行主へと変化した結果とも捉えることができよう。

しかし、実際にはローシーは歌唱技術に関しては知識が乏しく、声楽の基礎稽古やオーケストラの稽古といった音楽的指導は、帝劇の頃と同様に主に幹部の清水や竹内が担っていた⁶⁰⁾。実際の上演において、作品の殆どで主演を務めた原や清水、そして指揮者の竹内は常に観客から一定の評価を受けており、彼らを目当てに観劇に訪れる客も多かった。つまり、ローヤル館は原、清水、竹内をメインとする、いわゆるスターシステムが成り立っていたのである⁶¹⁾。ローシー自らも音楽や歌唱力の重要性を口にしていたように、作品の上演には彼らの力が必要不可欠であった。

ローシーは帝劇で 11 作品の喜歌劇上演に携わったとはいえ、オペラの専門家ではなかった。はじめに述べたように、ローシーは来日前の舞台活動を通して、振付家として種々様々な舞台の制作に参加することはあっても、どちらかというとダンサーとしての活動がメインとなっていた。帝劇やローヤル館における歌劇、喜歌劇の演出はもとより、一劇場の興行主という役割は、ローシーにとっても初めての経験だったのだ。

ローシー・オペラの上演活動のうち、以前に彼の

実経験があった作品として帝劇でも上演した《コルヌヴィルの鐘》が挙げられる。そのバレエ版が 1907（明治 40）年にロンドンのアルハンブラ劇場で上演された際、ローシーはガスパール役を演じ、「演技に関していえば、本日の（バレエ上演）成功の主役はガスパールを演じたローシー氏である。（中略）とくに守銭奴らしくほくそ笑むような表現と、城で鐘が鳴り響いた時の恐怖におののく演技は強烈だった」⁶²⁾などと好評を得た。ローシーは同じ役をローヤル館でも演じ、ロンドンで高評価を得た城で鐘が鳴るシーンの演技には、「ロ氏（ローシー氏）の舞踊的才能を遺憾なく發揮されたるものとして観客舉つて喝采した」という⁶³⁾。ローシーの演技は座員たちにも感銘を与えたようで、田谷力三が「（ローシーの）鬼気せまる迫真の演技に私は震えた」と述懐しているほか、神山仙子も「ロシー（ローシー）氏の見事なる技能に全く感服して了ひました」と述べ、さらに「これは單に私一人ばかりでなく、一同も同感であつたと見」えたとも述べている⁶⁴⁾。一方で、日本語の話せないローシーが一人英語で出演した⁶⁵⁾、台詞や歌詞を記憶していなかったなど⁶⁶⁾、出演に際して彼の苦勞が垣間みえるエピソードも伝えられている。

ローヤル館の終末期、ローシーはそれまでプログラムに採用していなかった舞踊作品を初めて上演する。これは、竹内、原、清水という幹部 3 人が次々に脱退してゆくのとほぼ同時期のことだ。さらに、英国式パントマイムに倣った《善の女神》が上演されたのも竹内や原が一座を離れて以降のことである。清水こそ《善の女神》に出演したが、座員の神山は清水とローシーとの間で作品演出をめぐり意見の対立があったことを述懐している⁶⁷⁾。つまり、幹部の在籍以前と以後では、ローシーの演目の選定に多少の変化がみられるのだ。それは、オペラ上演の主力ともいえる人材の不在によって上演可能な演目に制限が生じたかにみえる。しかしその一方で、彼ら音楽専門家の脱退により、本来のローシーの専門である舞踊や来日前に体得した舞台経験を演目の選定に生かす契機になったとも捉えられよう。

ローヤル館でのローシーは、帝劇教師時代と同様に自ら稽古場に立って作品指導を行いながらも、上演の軸ともいえる音楽指導には深く関わらず、人材や設備、小道具、また資金をマネジメントするという興行主としての役割が、その活動の中で大きな割合を占めていったものと思われる。しかし、歌劇の

常設小屋たるローヤル館においては、音楽的技術の向上は必須であり、それには歌唱指導を担った清水をはじめ、指揮を振る竹内、主役を務めた原ら、幹部の 3 名の力が多大であったことが推察される。そうした中、興行主ローシーにとって座の根幹ともいえる幹部の脱退は、主力の演者の損失と同時に音楽指導者の損失をも意味し、ローヤル館の閉鎖を早めた大きな要因になったと考えられよう。

おわりに

本稿では、舞踊家ローシーが座長を務め、日本初のオペラハウスといわれたローヤル館を拠点に活動したローシー・オペラの全体像を明らかにする中で、ローシーの意図や具体的な上演活動への関わり方を検討してきた。一連のローシー・オペラの活動には、上演形態や作品の選定などをめぐるローシーと幹部 3 名らを含む内部の意思や意向に認識のずれが見受けられ、それに周辺の事情や経済的負担も相まって、終始混乱状態にあった様子が窺えた。ローシーは自身のそれまでの多様な舞台経験を通して、幅広い上演芸術に対応できるスキルを持ち合わせていた。とはいえ、元来専門である舞踊とは異なる歌劇の専門小屋での活動、さらにその興行主という立場には、彼自身の能力では限界があったものと考えられる。舞踊家ローシーにとってローヤル館は、オペラ興行という新たな実践への挑戦の場であると同時に、自身が元来舞踊家であることを再認識させられそれゆえの限界にも直面した、まさに試行錯誤の場であったといえよう。

ローヤル館は多くの人材を流出させ、実質興行的な成功には至らなかったかもしれない。しかし、ローシーの試行錯誤を通してもたらされたオペラやダンスの作品が直接的に、またはその演出方法などが間接的に浅草オペラへと移入されたことは事実である。舞踊家でありながらオペラをはじめ種々様々な舞台実践に取り組んだローシーの活動は、浅草オペラ発展の、ひいてはその後の日本における多様な上演芸術・芸能発展の一端を担ったのである。

付記 本稿は JSPS 科研費 (18H05569/19K20779) の助成を受けた研究成果の一部である。

註

- 1) 本稿は筆者の博士論文「大正期日本における G.V.ローシーの活動と背景：世紀転換期西欧のバレエ文化とその移入」（お茶の水女子大学大学院，2019）の一部を基盤に、新たな資料を加えて考察するものである。
- 2) 小林愛雄「音楽者の活躍すべき各方面」『音楽界』音楽社，17，7 頁，1916。
- 3) 「歌劇部」は 1914 年 5 月 21 日をもって「洋劇部」と改められたが、本稿では一貫して「歌劇部」と記す。
- 4) ローヤル館は小屋（劇場）そのものを指す。なお、興行はローシー・オペラ・コミック、後年にはローシー・オペラ Rosi's Opera という座名で行われた。
- 5) 例えば、増井は「ローシーのローヤル館も結局失敗して彼は夜逃げ同然に離日するが、その後ローヤル館や帝劇時代のメンバーが中心になり浅草で幾つかのグループに分かれ各種各様の音楽劇公演を始め、これが時代の波に乗っていわゆる浅草オペラ時代を現出する」と述べている（増井敬二『日本のオペラ：明治から大正へ』民音音楽資料館，東京，186 頁，1984）。
- 6) ローシーの帝劇教師時代の活動については拙稿（山田小夜歌「G.V.ローシーの帝国劇場におけるバレエ指導と上演作品」『お茶の水女子大学人間文化創成科学論叢』お茶の水女子大学人間文化創成科学研究科，18，59-68 頁，2016）で詳しく論じた。
- 7) ローシーの来日前および離日後の舞台活動については山田（2019）で詳しく論じた。
- 8) Warnack, James M. "SEES FUTURE FOR DANCE IN CINEMA" *The Los Angeles Times*, 1919.10.19. p.57.
- 9) 本稿では収集可能な限りの番組（江戸東京博物館蔵）、写真、新聞・雑誌記事など一次資料と関係者の言説を含めた文献をもとに分析・検討を行う。
- 10) 上演された作品に関する分析やその受容については、例えば以下がある。森佳子「日本におけるオペレッタ受容—オッフェンバックのライヴアルを中心に—」『演劇映像学』早稲田大学演劇博物館グローバル COE プログラム「演劇・

- 映像の国際的教育研究拠点」, 2, 85-105 頁, 2007。
- 中野正昭「翻刻 ローシー・オペラ 歌劇『椿姫』」『文芸研究：明治大学文学部紀要』明治大学文芸研究会, 121, 19-50 頁, 2013。大西由紀『日本語オペラの誕生—鷗外・逍遙から浅草オペラまで』森話社, 東京, 2018。上演活動全般を扱ったものは増井による以下の網羅的研究があるが、ローシー自身の具体的な活動の記述は断片的である。増井 (1984), 増井敬二 (昭和音楽大学オペラ研究所編)『日本オペラ史～1952』水曜社, 東京, 2003。
- 11) 無記名「演伎座が喜歌劇場に改築される」『東京朝日新聞』1916.1.3.5 面。
 - 12) 帝劇では「久しい前からの懸案であつた歌劇部廃止を斷行するかそれとも創設當時の宣言を重んじて縮小する位に止めておくか問題となつて」いた (無記名「ロシーの歌劇場」『都新聞』1916.6.24.5 面)。実際には 1914 年 5 月に洋劇部と改称し活動が縮小され, 1916 年 6 月を以って同部は廃止された。
 - 13) 1915 年の時点で, 給与所得者の年収は 333 円だった (週刊朝日編集部編『値段史年表：明治・大正・昭和』週刊朝日編集部, 東京, 1988) ことから, 帝劇でのローシーの高給ぶりがわかる。
 - 14) 演伎座主だった根岸哲の話として, 1915 年末からローシーと話し合いを進めすでに仮契約を済ませていたと報じられたが (無記名「演伎座の大改革」『都新聞』1916.1.4.3 面), 結局破談になった。
 - 15) 河野良助「ローシーオペラ陥落史」『音楽界』音楽社, 5, 30 頁, 1918。当時「観物場」とは見世物小屋に準じる簡易施設であり, 帝劇のような本建築の「劇場」とは区別する意味で「演劇類似の所作を為すべからず」等の興行に関する厳しい法的制限があったという (中野正昭「オペラという見世物：大正期浅草オペラと観物場興行」『演劇映像学：演劇博物館グローバル COE 紀要』早稲田大学演劇博物館グローバル COE プログラム「演劇・映像の国際的教育研究拠点」2011(3), 57 頁, 2011)。
 - 16) 原信子「オペラ女優の生活」『女の世界』実業の世界社, 2(11), 13 頁, 1916。
 - 17) anon., “OPERA HOUSE FOR TOKYO” *The Japan Times*, 1916.8.27. p.8.
 - 18) anon., “MR. ROSI’ S ENTERPRISE” *The Japan Times*, 1916.9.20. p.8.
 - 19) 例えば, 「ローシー・オペラ・コミック」は 1917 年 11 月興行より「ローシー・オペラ」と改称するが, それは警視庁保安部が公布した観物取締規則による取締を逃れるための措置だった (増井, 1984, 323-324 頁)。
 - 20) 内山惣十郎『浅草オペラの生活』雄山閣出版, 東京, 32 頁, 1967。
 - 21) 竹内平吉「歌劇今昔ものがたり 13」『サンケイ新聞』1963.9.30.2 面。
 - 22) 作品の欧文表記については, 原則として番組と英字新聞に依拠した。なお, 場所の記載がないものはすべてローヤル館での上演を意味する。
 - 23) anon., “ORHEE AUX ENFERS” *Japan Times*, 1916.9.27. p.8. 「「帝劇」の設備を凌ぎ得るまでの」舞台設備を擁していたという記述もある (青柳有美「日本歌劇小史 (十五)」『東宝』東宝株式会社, 21, 8 頁, 1935)。なお, 斎藤佳三は開場から約半年間, 計 5 作品に関わった。
 - 24) 毎公演概ね 19 時半から前座が始まり, 19 時 45 分から作品の上演, 終演は 22 時 45 分ころだった。
 - 25) 例えば, 増井 (1984, 304 頁) は「帝劇でのオペラ公演のあり方, 例えば作品をズタズタにカットして幾つもの歌舞伎ものなどと一緒に上演する方式などは, 彼 (ローシー) にはどうしても理解できなかったはずである」と述べている。
 - 26) 小林愛雄「歌劇雑話」『オペラ』オペラ社, 1(6), 21 頁, 1919。
 - 27) 小林愛雄「帝劇歌劇部の時代」『音楽評論』白眉出版, 5, 32 頁, 1926。
 - 28) 清島利典『日本ミュージカル事始め：佐々紅華と浅草オペレッタ』刊行社, 東京, 50 頁, 1982。
 - 29) バレエ史研究者のホームズによれば, イタリアではフランスとは対照的に早くからオペラとバレエが分離し, 3 幕もののオペラ上演時には独立したバレエ 2 作品が同時に上演されたという (Homans, Jennifer, *Apollo’s Angeles: A History of Ballet*, Random House Trade Paperbacks, New York, p.207, 2010)。
 - 30) 1917 年になるとボックス席 12 円, 1 等席 2,5 円に値下げされる。

- 31) 1915 年 10 月月例興行の観劇料 (『大正四年十月狂言絵本筋書 帝国劇場』)。
- 32) 大西, 2018, 316 頁。
- 33) 河上徹太郎『私の詩と真実』新潮社, 東京, 89-90 頁, 1954。
- 34) 青柳有美「日本歌劇小史 (十六)」『東宝』東宝株式会社, 22, 5 頁, 1935。
- 35) 帝国石油株式会社『石油時報』石油時報社, 5, 88 頁, 1917。
- 36) 升本匡彦『横浜ゲート座: 明治・大正の西洋劇場—第二版』岩崎博物館, 横浜, 113 頁, 1986。
- 37) anon., “COMIC OPERA AT THE GAIETY.” *The Japan Weekly Gazette*, 1917.1.19. p.58.
- 38) anon., “JAPANESE ORERA-SINGERS IN KOBE.” *The Japan Chronicle*, 1917.1.30. p.5.
- 39) 増井, 2003, 29-30 頁。
- 40) 清水静子「オペラとともに」『演劇界』小学館, 4, 34 頁, 1948。
- 41) 秋月正夫『蛙の寝言』山ノ手書房, 東京, 33 頁, 1956。
- 42) 例えば, ローシーは座員が稽古に一分でも遅刻すると「アナタ, モウサヨナラネ」と告げたという (秋月, 1956, 54 頁)。神山仙子も「その教へ方は頗る厳格でした」と述懐している (神山仙子「ロシーオペラの一年 (支那から日本へ)」『女の世界』実業之世界社, 4(4), 114 頁, 1918)。
- 43) 松居松翁『劇壇今昔』中央美術社, 東京, 286 頁, 1926。
- 44) 翻訳者の変更や, 全曲上演に伴って改編・改訂されたものも含んで再演とした。
- 45) anon., “OPERA HOUSE FOR TOKYO” *The Japan Times*, 1916.8.27. p.8.
- 46) 大西, 2018, 317 頁。
- 47) 無記名「芝居とゆうげい」『都新聞』1917.7.23.3 面。
- 48) 『ローシー・オペラ・コミック 大正六年十月番組』東京, 1917。
- 49) 1917 年 9 月 26 日付『ジャパン・タイムズ』紙に掲載された広告には高田の名前が記載されているが, 同年 9 月 28 日付同紙の広告に記載はない ([Advertisement] “ROSI'S OPERA COMIQUE” *Japan Times*, 1917.9.26. p.8, [Advertisement] “ROSI'S OPERA COMIQUE” *Japan Times*, 1917.9.29. p.8)。
- 50) やなぎ「所謂『喜歌劇』の流行とローシー派の歌劇」『月刊楽譜』月刊楽譜発行所, 7(2), 32 頁, 1918。
- 51) 増井, 2003, 115 頁。
- 52) 増井, 1984, 327 頁。後の浅草オペラでは「お伽歌劇」と題した作品が多数上演されたため, それらと同種のものとする指摘もある。
- 53) 『ローシー・オペラ 特別興行 (大正六年十二月) 番組』東京, 1917。
- 54) anon., “CHRISTMAS PANTOMIME” *Japan Times*, 1917.12.22. p.1.
- 55) とはいえ, 興行自体は好評で, 期間を延長して上演が続けられた (無記名「芝居とゆうげい」『都新聞』1918.1.18.3 面)。
- 56) いずみ生「ローシ氏の歌劇團」『新演藝』玄文社, 5, 20 頁, 1916。
- 57) 秋月 (1956, 53-63 頁) は, ローシーの指導の様子を詳しく記している。
- 58) 松本克平『日本新劇史—新劇貧乏物語—』筑摩書房, 東京, 585 頁, 1966。
- 59) 秋月, 1956, 58 頁。
- 60) 秋月, 1956, 33 頁, 54 頁。
- 61) ロイヤル館のホワイエには幹部 3 名のプロマイドが掲げられていたという (石井漠「喜歌劇印象記」『新演藝』, 玄文社, 1, 85-86 頁, 1917)。
- 62) anon., “LES CLOCHES DE CORNEVILLE” *The Era*, 1907.10.12. p.23.
- 63) 無記名「歌劇界」『音楽界』音楽社, 17, 45 頁, 1917。
- 64) 田谷力三「ロイヤル館時代」『私の人生劇場』現代書房, 38 頁, 1968, 神山仙子「ロシー・オペラの一年 (承前)」『女の世界』実業之世界社, 4(6), 101 頁, 1919。
- 65) 秋月, 1956, 58 頁。
- 66) 河野良助「ローシーオペラ陥落史の二」『音楽界』音楽社, 6, 37 頁, 1918。
- 67) 神山, 1919, 102-103 頁。清水はこの『善の女神』上演後に座を脱退する。

【表1】ローシー・オペラ・コミック（ローヤル館）の興行・上演作品（筆者作成）

年	月日・場所	上演作品	音楽	指揮	翻訳	美術	備考
1916 (大正5)	1月3日	演技座を改築しローヤル館旗揚げ計画中との報道(『東京朝日』『東京日日新聞』1916.1.3)。					
	5月26日	帝劇歌劇部最後の興行(『古城の鐘』ほか)。					
	6月24日	葦森館を改修し10月ころローヤル館開場予定との報道(『都新聞』1916.6.24)。					
	9月25日	《天国と地獄》 Orphée Aux Enfers	J.オッフェンバック	竹内平吉	小林愛雄	斎藤佳三	報道関係者等を招いた舞台稽古の公開。
	10月1日～25日	《天国と地獄》	J.オッフェンバック	竹内平吉	小林愛雄	斎藤佳三	
	11月1日～25日	《マダムアングの娘》 (マダムアングの娘) La Fille de Madame Angot	G.ルコック	竹内平吉	小林愛雄	斎藤佳三	前座：活動写真「レ・ミゼラブル」数公演のみロシア人ダンサー・シュライデル夫人出演。
	12月1日～25日	《クリスピノ(靴直し)》 (クリスピノと代母) Crispino e la Comare	L.リッチ&F.リッチ	竹内平吉	小林愛雄	斎藤佳三	前座：活動写真「ク・ウ・ヴァティス」
	12月28日 ゲーテ座(横浜)	《クリスピノと代母》 Crispino e la Comare	L.リッチ&F.リッチ	竹内平吉	小林愛雄		
1917 (大正6)	1月1日～？日	《小公子》(小公爵) Le Petit Duc	G.ルコック	竹内平吉	小林愛雄	斎藤佳三	前座：奇術(歸天齊小正一)
	1月15日 ゲーテ座(横浜)	《マダムアングの娘》 La Fille de Madame Angot	G.ルコック	竹内平吉	小林愛雄		
	1月17日～18日？ 御園座(名古屋)	《鞭酒》 《天国と地獄》	J.オッフェンバック	竹内平吉	小林愛雄		《鞭酒》は幕前劇。
	1月20日～24日 京都歌舞伎座(京都)	《胡蝶蘭》 《鞭酒》 《天国と地獄》	J.オッフェンバック	竹内平吉	小林愛雄		《胡蝶蘭》《鞭酒》は幕前劇。
	1月26日～28日 聚楽館(神戸)	《天国と地獄》	J.オッフェンバック	竹内平吉	小林愛雄		
	2月1日～25日	《クリスピノ(靴直し)》	L.リッチ&F.リッチ	竹内平吉	小林愛雄	斎藤佳三	前座：奇術
	3月1日～？日	《美しきヘレーナ》(美しきエレース) La Belle Hélène	J.オッフェンバック	竹内平吉	小林愛雄	斎藤佳三	前座：奇術(歸天齊小正一)
	3月23日～26日 聚楽館(神戸)	喜劇《二人軍曹》 《小公子》	G.ルコック	竹内平吉	小林愛雄		25日は2回公演。
	4月	田谷力三の加入。					
	4月1日～？日	《ボッカチオ》 Boccaccio	F.スッパ	竹内平吉	小林愛雄		前座：奇術
	4月12日～21日 中座(大阪)	喜劇《二人軍曹》 《小公子》	G.ルコック	竹内平吉	小林愛雄		
	5月5日 両国国技館	《燃える水》	竹内平吉	竹内平吉	江見水蔭 (脚本)		日本石油株式会社創立30年記念祝典で上演。
	6月	竹内平吉、高田雅夫、原せい子、桂興太郎、町田金嶺、千賀美壽一、黒田達人ほか多数脱退。					
	6月3日～25日	《ブム大將》 (ジェロルスタン女大公殿下) La Grande Duchesse	J.オッフェンバック	石川太郎 (島田晴誉)	小林愛雄	井上弘範	《戦争と平和》の改題。 前座：奇術(歸天齊小正一)
	7月1日～25日	《コルネキルレの鐘》 (コルネヴィルの鐘) Les Cloches de Corneville	R.ブランケット	石川太郎 (島田晴誉)	小林愛雄	石川伊十郎	
	7月28日 鎌倉海浜ホテル	《コルネヴィルの鐘》 Les Cloches de Corneville	R.ブランケット	石川太郎 (島田晴誉)	小林愛雄		
	7月29日 鎌倉海浜ホテル	《クリスピノと代母》 Crispino e la Comare	L.リッチ&F.リッチ	石川太郎 (島田晴誉)	小林愛雄		
	7月30日 鎌倉海浜ホテル	《ブム大將》 La Grande Duchesse	J.オッフェンバック	石川太郎 (島田晴誉)	小林愛雄		
	8月1日～10日 辯天座(大阪)	喜劇《電話》 《クリスピノ(靴直し)》 《古城の鐘》	L.リッチ&F.リッチ R.ブランケット	石川太郎 (島田晴誉)	小林愛雄		昼夜2回公演。 昼：《クリスピノ(靴直し)》 夜：《古城の鐘》(《コルネキルレの鐘》の改題) 藤原義江観劇。
	10月1日～25日	《カワレリアルスティカーナ》 Cavalleria Rusticana 《ナポリタンダンス タンランテルラ》 Neapolitan Dance Tarantella 《アルカンタラの醫師》 (アルカンタラの医者) The Doctor of Alcantara	P.マスカニ 不明 J.アイゼル	石川太郎 (島田晴誉)	小林愛雄	石川伊十郎	
	11月13日～29日	ダンス《春の歌》Spring Song 《シギリアの理髪師》 Il Barbiere di Siviglia ダンス《夜明け》Dawn	A.ルビンシュタイン G.ロッシニ F.メンデルスゾーン	篠原正雄	小林愛雄	石川伊十郎	
	12月	小林愛雄離脱。原信子は病気を理由に以降の出演を断る。					
	12月5日～24日	《マスコット》La Mascotte	E.オートラン	篠原正雄			
	12月25日～1月25日	御伽歌劇《善の女神》 Cinderella		篠原正雄	高橋乙治 (小松耕輔)	石川伊十郎	昼夜2回公演。1月8日以降は日曜日のみ2回公演。
1918 (大正7)	2月	清水金太郎、清水静子脱退。					
	2月2日～25日	《椿姫》La Traviata	G.ヴェルディ	篠原正雄	小松玉殿 (小松耕輔)	石川伊十郎	
	3月21日	ローシー一家離日。					

【表 2】ローシー・オペラに関わった主な人物

【幹部】
竹内平吉、原信子、清水金太郎
【元帝劇歌劇部、帝劇関係者】
清水静子、高田雅夫、井上起久子、原せい子、木村時子、 中山歌子、天野喜久代、鈴木之夫、安藤文子
【新規加入者】
岡村文子、千賀海壽一、堀田金星、桂興太郎、 岩間百合子、神山仙子、桂城二郎、黒田達人、町田金嶺、 藤村梧郎、前田利子、水野譲治、岡本久江、茂木信夫、 田谷力三、河合澄子 他
【指揮者】
石川太郎、篠原正雄
【翻訳家】
小林愛雄、小松耕輔
【舞台美術】
斎藤佳三、井上弘範、石川伊十郎

【図版 1】 ローヤル館全景（15194「001_004-Rosi Opera Comic」早稲田大学演劇博物館蔵）

【図版 2】 ローシー・オペラ《コルヌヴィルの鐘》
（1917）（台東区立下町風俗資料館蔵）